音乐理论的困惑

杨 勇

摘 要： 二战后随着作曲技术与理念的爆炸式发展，音乐理论①被抛弃在后，作曲与理论之间出现了巨大的空间。我国的作曲与音乐理论教育发展较晚，但是近 20 年来也出现了欧美音乐教学中曾经遇到的问题，即：传统教学模式与新创作思潮的矛盾。自从中央音乐学院建院始，作曲系的作曲和技术理论教学都一直沿用传统教学方式，几十年如一日。作曲与理论之间不调和的尴尬局面日趋明显。如何认识和解决这个问题对于作曲系今后的发展至关重要。

关键词： 作曲；音乐理论；音乐创作；音乐教育；现代音乐

中图分类号： G420 **文献标识码：** A **文章编号：** 1001－9871（2008）03－0121－05

一

自从意大利文艺复兴时期作曲家兼理论家萨利诺（Gioseffo Zarlino，1517－1590）撰写了他著名的《和声法则》（Le Istitutioni harmoniche）②，作曲这门音乐艺术中最有创造性的活动便有了坚实的理论基础。萨利诺的音律理论、和声法、对位法以及作曲法直接或间接地影响着一代又一代的西方理论家和作曲家。从文艺复兴时期到 20 世纪初这四百多年中，作曲与理论一直在一种相辅相成的状态下发展。作曲家总是走在前列，摸索新的音响效果，试验新的作曲技巧，探索新的音乐风格。音乐理论家则将他们的音乐实践归纳成抽象的原则，上升为理论和体系，为后人的技术训练与研究打下基础。在这期间作曲家在理论的共性中寻找自己的音乐个性，即：理论上的共性为作曲家认同，同时在作曲实践的过程中逐渐完善和发展。这是一种人们称之为“共性实践”（Common Practice）的状况。这种作曲技术与理论相对的和谐关系一直延续到 20 世纪上半叶。也正因为这种和谐，在 19 世纪末和 20 世纪初，西方古典音乐理论的研究与教学达到了相当高的程度，出现了一批有影响力的理论家，比如雷曼（Hugo Riemann，1849－1919）③、勋伯格、申克等。与此同时一些系统的音乐理论教学体系也日臻完善，比如 16 世纪对位法、严格对位法、学院派赋格曲写作、数字低音与键盘和声以及前苏联系统化的四大件教学，等等。在过去一个多世纪的音乐理论与作曲教学中，音乐理论总是具有很大的指导意义与普遍性。普遍性使得一代一代的学生按照类似的模式及理论进行训练，没有人对此有过多的质疑。这种模式伴随着时间的推移变得越来越细致、严格和系统。

然而第二次世界大战以后，随着作曲技巧的复杂化、音乐风格的多样化以及人们对音乐艺术多元化的认识，这种所谓“共性实践”的模式开始在作曲家的笔下动摇，这种状况开始逐渐解体。作曲与作曲理论之间的关系开始变得脆弱，两者相距逐渐加大。新的作曲技巧、思维、理念层出不穷，其发展速度如此之快几乎失去了控制，如此之复杂与多样使音乐理论无从寻找到其中的规律和法则。音乐

收稿日期： 2008－03－25

作者简介： 杨 勇（1955～），男，中央音乐学院作曲系特聘教授。

理论在许多音乐作品面前显得那么茫然、贫乏、无能为力。从 20 世纪 50 年代开始，音乐理论（无论是传统的还是现代的）很难在作曲实践中摆正自己的位置。音乐理论开始把注意力从作曲实践转移开，向一门更为独立的学科发展。这门独立的学科与作曲实践渐行渐远，脱离了“共性实践”时期的那种和谐的状况。音乐创作与理论相互抵触，两者开始分道扬镳。这使得音乐理论与作曲的教学变成了一个棘手的问题：对于作曲家来说传统的和声学、对位法、曲式学与配器法是否为必须掌握的技术？它们与作曲实践的关系是怎样的？它们能够在多大范围内起到代表性的作用？这“四大件”的教学与音乐未来发展的关系又是怎样？过去经常听到这样一句话：“把“四大件”学好后你想怎样写就怎样写。”但是这句话在如今并没有多少说服力，首先，你不用学这几门课就可以想怎样写就怎样写。学习这些课程与如何写作并没有直接的联系，也不存在“如果……就……”这样简单的因果关系。从作曲思维的角度来说，音乐理论存在于一个较低的层次（从理论的角度来说，它应该是在一个较高的层次），理论总是和作曲家的思维有很大的距离。只有当它经过作曲家较长时间的酝酿与思考后，只有它在作曲家头脑中转化成为音乐思维（积极的或者是消极的思维）后，才能呈现其音乐创作的意义（正面的或者是负面的）。这种现象在 20 世纪音乐创作中尤为突出。

二

音乐创作与理论不调和甚至相抵触的状况在我国 20 世纪 50—80 年代的音乐创作与教学中一直没有出现。其原因比较特殊：专业的音乐创作与教学在我国起步甚晚。早在 30、40 年代它们能存在就已经是很了不起的事情了，因此，根本谈不到它们之间是否融洽。50 年代后，我国思想文化领域相对闭塞，文艺创作的理念又不可能让艺术家有过多个性的发挥，加之音乐创作与教育还处在没有完全开放和模仿的阶段，因此，不融洽的环境是不可能产生的。由于这种特殊环境，我们享受了近半个世纪的和谐景象。在这种环境下，四门理论课程（“四大件”）是学习作曲的必经之路。每一位学生、每一位作曲家必须经过这种训练，必须在这个框架下学习，无一例外！自从中央音乐学院建院的第一天起，作曲系就和这“四大件”结下了不解之缘。

这个缘分使得“四大件”在半个世纪的教学历程中越来越完善，越来越系统。即使是在近 10 年来西方音乐创作技巧和理念不断入侵，音乐创作思维逐渐开放的背景下，音乐理论的教学仍旧以一种执著而顽强的精神毫不改变地走着自己的路，追求自我体系的深度、广度、难度、完整性与挑战性。如今作曲系“四大件”的教学就像是一条巨大的“诺亚方舟”把所有有志向的未来作曲家都拉上船，将他们保护起来，免受任何外来的灾难。这条方舟如此之大，如此之神通以至于我们从没有对它有过任何疑问。我们似乎从来都坚信它的可靠性和不可辩驳的指导意义。但有一点我们可能忽视了：如今环境已经不是当年。在艺术风格变化之快、动荡之大的 20 世纪以及 21 世纪，这个方舟变得飘忽不定、若隐若现，常常是看得见摸不着。能够爬上船来不是一件容易的事，就是有幸爬上船来也不容易站稳脚跟。现今的音乐“信徒”们已经不像当年那样虔诚，那样感恩。甚至，有些人是不情愿地爬上船，还有一些干脆冒险在船外飘荡……。法国作曲家布列兹曾从另一角度谈及这一问题，他说“音乐学院都教了什么？教了不少在时代与风格上非常局限的法则。然而在学习了这些法则后任何思想打入现代音乐领域的学生都要套上一件微型降落伞，冒着生命危险往下跳。有谁有足够的胆量往下跳呢？”[2]（p. 119）布列兹的言论代表了 20 世纪后半叶许多作曲家对音乐学院所提供的理论与作曲教学的看法。然而欧洲与美国的情况不同，美国又与中国的情况不同。在欧洲，有些作曲家在正式学习音乐之前就已经写出了不少成功的作品，因此，不是所有作曲家一开始就接受音乐学院的系统教育。而在美国，大学的音乐教育是培养音乐人才的惟一途径，学院式的循序渐进教学在 50、60 年代比较流行，然而近 30 多年来也改变了许多。中国的起步较晚但跟得并不慢，而且已经建立了比较完善的教学体制，大有后来者居上的势头。这是半个多世纪以来我国音乐教育的成就！

然而这个完善的教学体制如何服务于我们所处的多元化的世界，却是一个很重要的问题。在多元化的世界里，不管是漂流在外还是有幸乘坐“诺亚方舟”，不管是有无胆量穿着“微型降落伞高空起跳”，都是这个多元化世界中的“少数派”[3]（pp. 151－184）。④少数派的特点是：不为外界之变而有所变，不为外界之动而有所动。少数派喜欢探究事物的复杂性与挑战性，但是常规状态往往不是他们的注意力所在。比如在一个短短只有 20 小节左右的段落中，可以写出极为复杂的转调与离调。至于这种现象是否与实际作品或者与历史上特定的

风格有关并不重要（如果转调真发展到了这种复杂的局面，和声的构成已经不仅仅是我们所采用的传统的自然或半音化的和声了）。少数派只在乎它本身的复杂性与难度。技术性的训练是有必要的，但这种与音乐所具有的内涵与逻辑性相距甚远的纯技术练习，其意义是为技术而技术，为理论而理论。在这种纯技术性的习题中，学生只是频于应付这种复杂的调性转换与和弦连接，却忽视了和声本身的运动以及音乐的连贯性。当学生离开这种人为制造的和声环境时，往往不会运用最基本的和弦连接，不懂得和声进行在音乐作品中的运动规律。在对位法的研究领域里，我们喜欢尽可能地包罗所有技术手段，挖掘所有技巧的可能性。无论是教科书还是教学都力争面面俱到，深入细致。赋格曲的写作就更为典型：单主题赋格曲在本科修毕时已显得过于简单而且缺乏挑战性，多主题的、结构庞大的赋格曲才被认为是有难度的，可以显示出水平的写作方式。本科生都这样做，研究生怎么办呢？就更应该高难度了！这种学院派模式以它自己固有的深度、广度完善自己，发展自己。但是它很难摆正自己的位置，在多样化的作曲理念面前它显得单一、固执而又尴尬。

其实，多声部写作训练是要求学生掌握音与音之间纵向和横向的规律以及这些规律与音乐结构的关系，同时掌握“共性实践”时期的写作技巧与风格。其核心是帮助学生了解前人的写作技巧与规律，而不是制造出一种假想或改良的环境让学生去模仿。只顾自身存在的完美而忽视传统规律同时又忽视新的创作理念，会使我们的理论教学失去自身存在的价值、作用与意义。这种自身的完美很容易向学生展示了一个音乐思维的误区、一个死角。这里称它为死角是因为这种风格并不真正存在，学生花了很多精力但并没有真正学到地道的传统技能。这是一种似是而非的教学理念。它近乎传统又非传统，它想标新立异但又扭扭捏捏。这种理念在作曲系的教学中是很典型的。

作曲作为专业主科就更为典型了。作曲课长期受到传统理念影响，无论是平时的写作还是期末考试，甚至作曲专业研究生的入学考试都包括对传统曲式的套用与模仿。这种模仿可以使学生较容易地掌握最基本音乐素材的组织与发展，因此，所有本科作曲学生都必须经过这种类似于铸铁模子式的训练，然而从这个模子出来之后，所有人都是一个面貌，一种体形。音乐结构和段落的发展是由音乐中每个特定的因素与其他因素相结合所发生的一种心理感应而决定的，这种感应在作曲家心中甚至在普通听众心中产生共鸣，这种心理上的共鸣是一种对音乐发展的期待与预见。换句话说，是时间与空间概念的碰撞所产生的心理反应，一种对音乐连贯性的理解与体验。当这种现象具体地体现在众多作曲家的作品中就产生了音乐作品的结构。这种结构在过去二百多年里很幸运地（或很不幸地）被理论家们总结成为“曲式”。如今当曲式被看作是一个静止的和固定不变的模式，当它成为作曲学生领路的向导时，其内涵的音乐发展逻辑往往被忽视。正因为如此，我们选择了这个框架，也有所收获，但却没有注意它所产生的负作用。在这个框架的基础上我们的创作思维是由外向内，即由外在的曲式结构控制音乐的发展。在这种训练之下，即使不懂得音乐发展的逻辑也可以填写出音乐作品。而另一种方法是由内向外，即由音乐本身各种因素的相互关联与作用控制音乐的发展。这种作曲思维的特点是以内容决定结构，而不是由曲式决定结构。它灵活多变，没有固定的模式，但难度极大。学生需要在写作过程中一点点地体会和领悟有关音乐连贯性的问题，学习如何自己控制音乐发展而不是遵循已有的模式。这里涉及到对曲式这一概念的理解问题。众多因素可以促成一种曲式，同样，这些因素也可以诋毁这种曲式或者把它变为另一种曲式：

曲式可以是曲式，也可以不是曲式。当曲式不是曲式时，曲式就成为一种曲式；当这种曲式确立时，其实它什么都不是！

基于作曲这项富有创意的音乐活动，我们多年来习惯以一种改良的手法来进行作曲教学。其具体的手法是：照搬某一种曲式结构同时改良和声与旋律的写作风格。这样既学到了音乐的结构发展也照顾到了音乐写作的风格。这里就产生了这样一个问题：为什么要照顾音乐风格呢？既然模仿就模仿到底；如果想照顾到音乐语言与风格以及音乐的创新与个性（因为作曲课必须是创新的课程），就没必要去模仿。模仿就能够显示出我们音乐教育中的传承性吗？这种改良式的传统就一定能够在学生写作技巧上打下坚实的基础吗？如果说18、19世纪的和声与旋律与我们的时代相隔甚远，并且在风格上格格不入的话，那么，那个时期形成的曲式结构也同样不具有现实的意义，同样在风格上格格不入。与其采用这种改良式的教学倒真不如去抛弃这些传统的训练方法，给学生提供另外一种从音乐本身出发，从音乐发展逻辑的角度出发的方法，一开始就着眼本质的问题，而不是套用曲式结构。

作曲系的学生需要熟悉传统，需要学会传统风格的写作。这种写作训练可以放在曲式与作品分析的课程中。在这里，学生可以专注于典型的风格与写作手法，不必在模仿与创新这一对矛盾中徘徊。同时也可以改变曲式与作品分析这门课程中永远“只说不做”，没有笔头功底的状态。另外，一个更有效的传统写作训练是为学生提供一门叫做“调性写作”的课程，这门课可以为学生提供“共性实践”时期所有重要音乐体裁的写作：如小步舞曲（二、三部曲式）、变奏曲、奏鸣曲以及赋格曲等等。这种模仿是全方位的，其目的在于真正了解和掌握某个特定时期作曲家的写作技巧与音乐思维。这不仅是结构与形式上的模仿，也是在风格上以及音乐发展逻辑思维上的探索。通过这种方式可以从本质上学到前人留给我们的“宝贵遗产”！

三

我们不需将作曲理论与作曲人为地相结合，让两者适当保持距离，使各自具有其独立的个性、功能和作用，可能更为恰当。由于我们习惯了“共性实践”时期的思维方法，我们不习惯看到更不愿意接受这个在 20 世纪所产生的理论与作曲之间的“空间”。这个“空间”让我们心里无底，让我们看不到结果。我们习惯把音乐理论看成是一个真理，一个包罗许多技巧、风格、流派的体系。我们还认为这个体系来源于实践，来源于古今中外作曲家们的创作实践。因此，我们更希望这个从作曲实践所检验出来的真理能够反作用于作曲实践。在过去的几十年里我们一直坚信这样简明而又朴实的唯物主义世界观，它一直左右着我们的思维，支配着我们的理论研究、作曲实践和教学。但是作曲与作曲理论是不能简单地放在实践与真理的关系上来衡量的。真理有它永恒的标准，但是音乐理论从来没有达到过永恒，今后也不会。

在过去的几百年的历史中，理论一直接受作曲实践中所发明的种种新思维、新技巧和新风格。这些对于理论来说就象它赖以存在的世界，它接受这个存在的客观世界，并在这个世界里走过它自己的认识过程。它有自身的普遍性，包容音乐创作的方方面面，为作曲提供了许多技术写作技巧与思维方法，同时也涉及到包民族音乐学及美学等方面的因素。如今音乐理论已经达到了相当的权威性。换句话说，达到了相当抽象的确定性。它可以抛弃作曲实践的各种条件而形成自己相当独立的主观性和主观概念。这种主观的意识相当稳固，处在一种静止的状态，近乎一种可以与真理相媲美的高度。但是当这种相对静止的观念与具有极为不稳定和不确定性的作曲实践不吻合但又要被强行匹配时，就显示出它的局限性和片面性。在 20 世纪的音乐环境中这种片面性越来越明显，然而这并不是一件坏事。音乐理论的片面性与作曲的思维不定性形成了一个很大的空间，这样一个令人迷茫的空间给我们展示了很多未知的可能性，为我们提供了许多探索更深层的音乐创作思维的机会，这是 20、21 世纪音乐的特色之一，它甚至让我们回顾历史留给我们的“真理”的各个层面，重新评估它们的价值与作用。

对音乐理论和作曲实践的认识不仅会影响到教学的方法，而且会影响到课程设置甚至是学制的调整。作曲系的这四门技术理论课在本科课程中是最重要的技术训练，无论在任何年代或进行任何风格的写作都是这样。但是重要并不等于在每门课上都要投入最多的时间与精力或者不错过每一门理论中的任何细节。我们往往身不由已地有这样一种教学理念：就是要传授给学生所有能传授给他们的东西，要系统地、全面地、细致地传授给他们。毫无疑问学生将会在这样的教学体系下学习到许多许多的知识与技能。本科的教学课程主要是为学生打下一个扎实基础，其中并不需要过多繁琐的内容，更不需要把所有理论空间都填满。在这四门课中，除了和声以外其他三门课均可在两个学期内修毕，因为其中很多内容可以简化或省略。这两个学期完全可以把最重要的内容传授给学生，学生也有足够的时间了解和掌握最重要的作曲技能。这样从学制角度来说作曲系本科的学制经过一定的调配完全可以定为 4 年制而不是现在的 5 年制。本文的目的并不是讨论作曲系的课程设置和学制，但对音乐理论与作曲实践的理解与认识会直接影响到与之相关的领域。

在作曲系的教学中为音乐理论与作曲实践保留一个较大的空间是很有必要的。在这个空间里我们可以发挥更多的想象力和创造力。对于作曲这门创造性的艺术来说，没有什么永恒的并且可以直接体验到的真理。真理可能就存在于不定性与游移性之中。永恒的真理可能永远不会被发现，但寻找它的过程比发现它更有价值！

---

①“音乐理论”特指与作曲有关的理论，不包括音乐史和美学等方面。详见新格罗夫音乐词典，“Theory，Theorist：Theory is now understood as principally the study of the structure of

（下转第 131 页）

参考文献：

[1] 中国音乐学编辑部. 中国音乐学 [J]. 北京：中国音乐学杂志社，2007，(1)-(4).

[2] 中央音乐学院学报编辑部. 中央音乐学院学报 [J]. 北京：中央音乐学院学报社，2007，(1)-(4).

[3] 音乐研究编辑部. 音乐研究 [J]. 北京：人民音乐出版社，2007，(1)-(4).

[4] 邢素华. 从文献计量统计看《黄钟》发表论文之作者及论题 [J]. 黄钟，2001，(2)：60-65.

[5] 徐辉，季诚钧. 高等教育研究方法现状及分析 [J]. 中国高教研究，2004，(1)：13-15.

[6] 潘宁. 情报学核心期刊基金资助论文定量分析 [J]. 情报杂志，2008，(2)：147-150.

[7] 郭小林. 关于音乐论文形式特征的完整性 [J]. 中国音乐学，1996，(4)：22-28.

[8] 郭林. 关于确定音乐核心期刊问题的探讨 [J]. 音乐探索，1992，(2)：70-75.

[9] 中央音乐学院学报稿约. [EB/OL]. http：//journal. ccom. edu. cn/ShowTGYQ. aspx，2008-4-22.

[10] 秦和平. 研究生学位论文的撰写亟待规范 [J]. 学位与研究生教育. 1999，(1)：6.

[11] 蔡际洲. 音乐学学术规范论略 [J]. 音乐研究，2004，(2)：5-17.

[12] 李建军. 学术期刊中几对关系的谐调 [J]. 当代传播，2007，(4)：111-112.

[13] 金亚文. 音乐教育论文的分类——音乐教育论文选题与写作（二）[J]. 中国音乐教育. 2007，(10)：50-53.

[14] 朱志勇，邓猛. 教育研究方法（论）的“科学化”抑或“本土化”——兼论学位论文的开题报告 [J]. 教育研究与实验，2006，(1)：1-8.

[15] 陈桂生. 关于“教育研究方法”的比较研究 [J]. 比较教育研究，1997，(1)：7-11.

[16] 杨燕迪. 音乐学术与规范建制：回顾、思考与建议 [J]. 音乐研究，2003，(4)：71-75.

[17] 潘树广. 编辑学 [M]. 苏州：苏州大学出版社，1997.

[18] 李宝杰. 现实文化视野中音乐理论期刊的缺失 [J]. 黄钟（武汉音乐学院学报）2001，(3)：45-51.

[19] 杨明辉. 我国学术性音乐期刊的栏目设置与专题栏目策划 [J]. 交响，2006，(4)：90-94.

（责任编辑：温永红）

（上接第 124 页）

music. This can be divided into melody, rhythm, counterpoint, harmony and form. ……” [1]（第 741 页）“音乐理论”这个词在我国被误解了几十年，我觉得是应该澄清的时候了。

②吉奥赛福·萨利诺所著的《和声法则》（Le istitutioni harmoniche）包括4卷：1. 音律的数学基础；2. 纯率以及音程；3. 对位法、作曲法、记谱法；4. 调式。萨利诺的这部著作对以后几百年西方音乐的发展有深远的影响。他是第一位承认在和声结构里三和弦优于音程的理论家；他的调式理论为以后的大小调体系形成奠定了基础。没有萨利诺的理论与实践西方古典音乐的形成几乎是不可能的。

③雨果·雷曼，德国音乐理论家，著有《作曲理论大全》（Grosse Kompositionslehre）。他奠定了传统和声学的和声功能（I、IV、V）并在曲式学研究上做出了很大贡献。

④美国作曲家兼理论家米尔顿·巴比特在谈到有关作曲与理论关系时说：“This is a delicate matter, particularly for me - here a member of a musical minority group……（这是一个敏感的问题，特别是对于我这样音乐界少数派中的一员……）。”

参考文献：

[1] Sadie, Stanley. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* vol. 18 [Z]. London: Macmillan Publishers Limited, 1980.

[2] Boulez, Pierre. “The Teacher’ s Task” [A] *Orientations* [C]. ed. by Jean-Jacques Nattiez , London/Boston: Faber and Faber; Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1986.

[3] Babbitt, Milton. “Contemporary Music Composition and Music Theory as Contemporary Intellectual History” [A] *Perspectives in Musicology* [C]. ed. by Barry S. Brooks. New York: Norton, 1972.

（责任编辑：王 璐）